

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

GUILHERME NUNES PACHECO

**A melancolia freudiana no romance *Coração*:
perspectivas da fala doente do professor**

Rio de Janeiro – RJ

2020

GUILHERME NUNES PACHECO

**A melancolia freudiana no romance *Coração*: perspectivas da fala doente
do professor**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito para
obtenção de título de Bacharel em
Português–Japonês pela Faculdade
Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Orientador: João Marcelo Amaral
Reimão Monzani

Rio de Janeiro – RJ

2020

AGRADECIMENTOS

Ficava instigado em entender o que é agradecer. De fato, era muito comum apenas por hábito e bons costume, mas confesso que em uma outra época detestei fazer isso. Face ao reconhecimento, me cobrava antes o sentimento que achava não ter. Sem dúvidas, me sentia muito desafetado. Na verdade, a gratidão que sentia era incapaz de ser transformada em boas palavras. Por isso, por vezes, a sensação era de um amargor que persistia na boca. Sentia-me indigno: pensava for pouca a retribuição pela ajuda recebida qualquer que fosse. Eu estava certo e é por isso que agradecemos.

Primeiramente, agradeço à Érica pela amizade, uma amiga que perdeu a vida para a depressão no início desse ano. Seu sorriso doce e fácil, assim como as nossas longas conversas esporádicas me fazem falta. Que essa perda se transforme em criatividade e centelha.

Agradeço à minha psicóloga e psicanalista pela escuta. Não só acompanhou semanalmente meus projetos e percursos, como me é, ainda hoje, fonte de inspiração.

Agradeço aos meus pais, que apesar das nossas inúmeras diferenças, investiram na minha educação; os esforços de todos os tipos e sacrifícios foram, inegavelmente, muitos.

Deixo meus agradecimentos também aos meus colegas e amigos, a todos eles que ouviram as minhas ideias e divagações, ainda mais sobre assuntos que não lhes eram de nenhum interesse. Especialmente, agradeço às minhas amigas de turma, Jennifer, Juliana, Ludmilla e Raphaela pelo apoio e por me ensinarem outras formas de amar. Também agradeço aos meus companheiros de curso, Bruno, Carolina, Daniela, Douglas, Luísa, e Victor, vocês tornaram minha vida acadêmica mais leve e agradável.

Agradeço também aos meus professores da graduação, pois todos eles me ensinaram, inclusive aqueles que não foram bons modelos de conduta, ética

e respeito. Especialmente, agradeço àqueles que foram. Sem ordem de preferência, meus sinceros agradecimentos a estes:

a. Meu carinho e gratidão à Rika Hagino, que desde meu início na vida dos estudos acadêmicos no ano de 2016 mostrou gentileza e apoio não só por mim, mas pelos demais alunos, mesmo que isso custasse a preciosidade tempo. Por isso, muito obrigado;

b. Meu notável reconhecimento à professora Eli Yamada, que me despertou para a pesquisa através do seu infinito desejo pelo conhecimento, sobretudo pelo interdisciplinar. Suas diversas dicas e aconselhamentos foram essenciais para que eu não me sentisse só;

c. Meu agradecimento ao meu orientador João Marcelo Monzani por me aceitar como orientando. Obrigado por ser mais um eixo para os alunos de japônês. É de um coração silencioso e extremamente empático.

どうもありがとうございました。

EPÍGRAFE

*Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de ser ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu. (LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.**)*

RESUMO

O presente trabalho pretende analisar o romance *Coração*, de Natsume Sôseki. Em especial, analisamos a melancolia e conduta do personagem central, o professor. Para tanto, recorremos ao conceito de melancolia elaborado por Sigmund Freud, assim como pressupostos básicos de sua teoria psicanalítica. De acordo com Freud (1916), para que um indivíduo seja considerado melancólico é preciso uma série de indicativos; entre eles, aquele que impede o ser humano a se apegar à vida e isolar-se de todos os demais. No decorrer da análise, nos aproximamos também da perda que ocasionou sua melancolia, ainda que ela seja de uma natureza mais ideal. Optamos, ainda neste trabalho, nos debruçar sobre as noções de arte e literatura através dos pressupostos da antropologia literária desenvolvida por Wolfgang Iser e a psicanálise freudiana, focando nos processos que envolvem a linguagem e o homem. Do mesmo modo, a fim de enriquecer nosso trabalho, consideramos as elaborações de Sôseki sobre o fazer literário.

Palavras-chave: literatura; experiência e linguagem; luto e melancolia; psicanálise; mal-estar; culpa; suicídio.

ABSTRACT

The present work intends to analyze the novel *Kokoro*, by Natsume Sôseki. In particular, we analyze the melancholy and conduct of the main character, the *sensei*. For that, we resort to the concept of melancholy elaborated by Sigmund Freud, as well as the basic assumptions of his psychoanalytic theory. According to Freud (1916), for an individual to be considered melancholic, a series of indications is necessary; among them, the one which prevents human beings from clinging to life and isolating himself from all others. In the course of the analysis, we also addressed the loss that caused his melancholy, although of a more ideal nature. We also have chosen, in this work, to focus on the notions of art and literature through the assumptions of literary anthropology developed by Wolfgang Iser and freudian psychoanalysis, focusing on the processes involving language and the man. Likewise, to improve our work, we consider Sôseki's elaborations on literary making.

Keywords: literature; experience and language; mourning and melancholy; psychoanalysis; uneasiness; guilt; suicide.

SUMÁRIO

1. Introdução	8
1.2. O imaginário e a imaginação criadora	10
1.3. A questão lúdica-criativa e a fantasia	13
1.4. As percepções do real através da linguagem simbólica da ficção	16
1.5. A aproximação do leitor com a experiência	18
2. As faces de Sôseki, autor e cientista	22
2.1. A relação arte e vida	24
2.2. Os quatro efeitos estéticos da literatura	26
2.3. A substância literária	27
3. Coração	29
3.1. Revisitando memórias: a perspectiva do jovem “Eu”	29
3.2. O professor e o testamento	36
REFERÊNCIAS	43

1. Introdução

O capítulo inicial do nosso trabalho revisita, brevemente, perspectivas teóricas como a antropologia literária e psicanálise a fim de enquadrarmos nossas noções de arte e literatura. Quanto aos capítulos de desenvolvimento, optamos por uma organização que considera as estratégias narrativas empregadas pelo autor, isto é, escolhemos as partes que abordam o professor a partir de uma perspectiva externa – comum nos dois primeiros capítulos do romance – e pela perspectiva interna – na carta-testamento deixada pelo professor.

Desse modo, nos aproximaremos da maneira pela qual a vida interior do professor se expressa e como ele atribui significados no meio social que se insere, além de adentrar melhor no seu mundo emocional através do seu discurso. O enlace dessas perspectivas que se baseiam no artifício do autor se mostra crucial para o aprofundamento. Antes, é preciso ressaltar que o presente estudo não pretende diagnosticar a personagem, e em vez disso tentamos descrever com amparo da psicanálise o funcionamento único do indivíduo representado na obra.

Sigmund Freud compara em *“Luto e melancolia”* (1916) as características do sujeito enlutado e do sujeito melancólico, renunciando previamente a uma validade universal das suas conclusões. Segundo ele, quando a elaboração do trabalho de luto falha, instaura-se a melancolia; e é por isso que o estado melancólico se mostra tão semelhante ao do luto. Notou, além disso, que o tempo é um fator que distingue os dois estados, pois passado o período de luto com sucesso, o ego fica livre e desinibido novamente.

Os motivos que podem desencadear o estado enfermo, isto é, o luto melancólico, são diversos, mas em termos econômicos¹ podemos afirmar que seu surgimento se deve à intensa dificuldade do indivíduo em desprender-se de uma pessoa amada, ou “uma reação à (...) perda de alguma abstração que

¹ Aqui nos referimos à constituição da mente humana e seus processos.

ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém e assim por diante.” (FREUD, 1915, p. 249)

Enquanto o luto caracteriza-se por um profundo desânimo, perda de interesse pelo mundo externo e/ou isolamento, na melancolia encontra-se também a diminuição da autoestima acompanhadas de intensas recriminações que o sujeito faz a si mesmo. Entre as autorrecriminações, há aquelas legítimas, porém outras que “são recriminações feitas a um objeto amado, que foram deslocadas desse objeto para o ego do próprio paciente.” (FREUD, 1915, p. 254) Outra característica marcante que difere do luto é que neste o indivíduo é empobrecido, não o mundo.

De acordo com o ensaio “O luto e seus destinos” (2000), o destino do luto pode ser diferente da proposta freudiana, ou seja, diferente da recuperação libidinal e a volta do interesse pelo mundo externo, ou a alternativa, o fracasso dessa elaboração e a queda na melancolia. A autora enfatiza e observa, fortuitamente, que o processo do luto pode envolver qualidades inconscientes sem que se possa (a)firmar um estado melancólico propriamente dito. Parafraseando um psicanalista que revisitou a literatura sobre o assunto, ela reitera:

Acompanhando Abraham (1924/1970) concordamos que, apesar de todo estudo desenvolvido em torno do luto e da melancolia, o processo de luto ainda permanece assaz misterioso, e o que temos observado é que este processo pode envolver qualidades inconscientes, sem por isso desembocar, necessariamente, numa melancolia. A experiência clínica nos revela que a perda de uma pessoa amada pode fazer emergir outros tipos de perturbações psíquicas, além do quadro melancólico.

Nota-se, ainda, e é o que pretendemos nesse trabalho, que a observação da psicóloga está longe de valorizar um diagnóstico, mesmo que seu estudo se baseie, essencialmente, na metapsicologia freudiana. Com sorte, tanto a sua perspectiva quanto a do nosso estudo se aproximam a uma das passagens do “testamento” escrito pelo professor. Ele conclui ao tratar do ser humano:

E depois pensei se a máquina complexa instalada no nosso coração era capaz de apontar essas coisas com clareza e sem erro, tal como os ponteiros do relógio. Enfim, compreenda-me

que finalmente cheguei a essa conclusão estável, depois de interpretar o mesmo fato tanto por uma ótima quanto por outra. Falando ainda de forma mais complicada, **uma palavra como estável não deveria ser usada num contexto como este.** (p. x, grifo nosso)

1.2. Imaginário e imaginação criadora

Ao analisar os delírios e os sonhos do protagonista Norbert Hanold na obra ficcional *Gradiva de Jensen* de Ernest Jones, Sigmund Freud nos relembra como os escritores criativos “costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra” (1907, pg. 20). Ele nos desafia também, considerando o processo de confecção literária, a questionarmos se há mesmo um acaso entre a realidade e a imitação que é presente nas obras.

Os sonhos verdadeiros já eram considerados como estruturas imoderadas e arbitrarias - e agora somos confrontados com livres imitações [nas obras] desses sonhos! Entretanto, há muito menos liberdade e arbitrariedade na vida mental [incluindo a dos escritores] do que tendemos a admitir, e pode ser até que não exista nenhuma. Aquilo que no mundo externo denominamos de casualidade pode, como sabemos, ser colocado dentro de leis. Assim também o que chamamos de arbitrariedade da mente repousa sobre leis das quais só agora começamos vagamente a suspeitar. (pg. 20)

Tudo o que se acreditava serem meras coincidências no mundo real, a casualidade aparente, foram observadas e teorizadas pelo pai da psicanálise. Não somente o estado de vigília, a vida noturna e os sonhos são dotados de leis gerais que regem seu funcionamento. A arbitrariedade e a dificuldade encontrada para compreender esses processos se deve às particularidades da psique humana em sua tentativa de evitar que determinados elementos cheguem à consciência.

Sabe-se que a atividade mental dos sonhos assim como suas imitações são possíveis de serem interpretadas, uma vez que é possível igualmente estabelecer relações com a realidade do sonhador, como é caso do personagem Hanold na obra referida. No trecho destacado, Freud equipara os sonhos e as imitações de sonhos nas obras. Além de inspecionar esses aspectos, ele considera também a imaginação criativa do autor.

Nesse contexto, percebe-se que os sonhos e a escrita criativa das obras compartilham determinadas características, ambos derivam da *experiência* e do real, e são constituídos por uma linguagem própria. Fica evidente, assim, que a experiência com o real é que modula a atividade da imaginação do autor que é impressa nas obras.

De acordo com Freud no seu artigo *Escritores criativos e devaneio*, a imaginação criativa dos escritores já pode ser encontrada na atividade imaginativa presente na infância. A criança que cria seu mundo de fantasia “mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade.” (p. 150). Nesse mundo criado, ela mesma distingue perfeitamente da realidade e usa alguns elementos dessa para reajustar suas brincadeiras.

Essa constatação sobre escritor e obra encontrada no acervo freudiano estabelece relações com a concepção de leitor proposta por Wolfgang Iser. Segundo ele, a leitura de uma obra se dá a partir do mundo referencial de cada e os elementos perceptíveis da (sua) realidade. Nesse sentido, pode-se dizer que a perfeita distinção que a criança faz da realidade e seu mundo imaginativo apenas reafirma a noção de realidade virtual de leitura proposta por Iser, na qual o mundo imaginado da obra ficcional é orientado pela realidade como um espelho.

Por isso, é comum que os elementos dessas obras nos privilegiem com o real e com a experiência. Tzvetan Todorov (2009) também parecer compreender essa perspectiva:

Como a filosofia e as ciências humanas, a literatura é pensamento e conhecimento do mundo psíquico e social em que vivemos. **A realidade que a literatura aspira compreender é, simplesmente (mas, ao mesmo tempo, nada é assim tão complexo), a experiência humana. Nesse sentido, pode-se dizer que Dante ou Cervantes nos ensinam tanto sobre a condição humana quanto os maiores sociólogos e psicólogos** e que não há incompatibilidade entre o primeiro saber e o segundo. (p.77, grifo nosso)

Quanto à imaginação criadora, Jean-Paul Sartre é uma das figuras centrais para se pensar o imaginário. Mencionado na obra *O Fictício e o*

Imaginário no intuito de progredir na elaboração teórica de uma antropologia literária proposta por Iser, o filósofo francês é notado pela já compreensão em seu tempo do imaginário ser um ato ou função da consciência capaz de produzir e empreender significados.

Após relacionar o que os teóricos interessados no assunto desenvolveram ao longo das décadas a respeito do conceito de imaginário, o autor da obra supracitada reúne, finalmente, as características em que todos eles se deparam:

O imaginário não é um potencial que ativa a si mesmo, mas uma instância que precisa ser mobilizada por algo externo, seja pelo sujeito (Coleridge), pela consciência (Sartre) ou pela psique e pelo sócio-histórico (Castoriadis), o que não esgota as possibilidades de ativação. **Daí decorre que o imaginário não possui intencionalidade**, é antes por esta imantado, pelo uso que dele é feito em cada caso. Daí poder-se-ia concluir: precisamente porque o imaginário é destituído de intencionalidade, ele se mostra receptivo (*aufnahmebereit*) a qualquer intenção. (p. 252, grifo nosso)

Sem perder de vista os trechos grifados, é preciso lembrar que a capacidade criativa é originada a partir do nada, isto é, não é imagem ou espelho de algo existente nem preexistente. O imaginário, ainda, por si só nada poderia se não fosse estimulado por algo externo de si mesmo. Ele é, antes, estimulado por diferentes instâncias, sejam elas as instâncias sujeito, consciência ou a psique e o sócio-histórico.

Conforme Iser, o próprio imaginário dos escritores das obras fictícias não pode inventar nada e enfatiza, além disso, que seu pensamento resgata os de Freud sobre a criação literária, no qual “a imaginação criadora de fato [é] incapaz de inventar o que quer que seja, só podendo combinar *componentes estranhos* um ao outro.” (ISER, 1999, p. 73)

Ainda que não nos estendamos no conceito, o ponto de concordância acerca do imaginário dos estudiosos recai sobre os aspectos de desapossarem de intencionalidade e do preexistente. Além disso, a falta de regras que possam ser determinadas e de uma lógica própria indicam o desconhecimento das leis da contradição. Essas características são comuns dos sonhos e constituem

também as fantasias (ou os chamados “devaneios” na linguagem comum conforme Freud nos lembra).

1.3. A questão lúdica-criativa e a fantasia

A criança que brinca, aquela que imagina circunstâncias com os brinquedos à sua disposição, faz o mesmo que o escritor criativo. Ao crescer, ela precisa renunciar às suas brincadeiras infantis imaginativas, se adequando a realidade. Entretanto, sabe-se que o homem saudável já adulto não renuncia a nada, e o que ele faz é substituir uma coisa por outra. Conforme Freud, nesse processo de crescimento e substituição, as brincadeiras se tornam gradualmente fantasias.

A única distinção entre o brincar infantil e o fantasiar é que no segundo há uma ligação com os objetos reais. O adulto fantasia em vez de brincar. Certamente, o material encontrado no refrão² do acervo musical *Enigma* da cantora mundialmente conhecida por Lady Gaga já nos mostra que a fantasia (o “devaneio” do senso comum) se relaciona de algum modo com uma realidade ainda não concretizada, uma *realidade virtual*:

O que estou vendo é real, ou é apenas um sinal?
É tudo virtual?
Nós *poderíamos* ser amantes, mesmo que por esta noite
Nós *poderíamos* ser qualquer coisa que você quisesse
Nós *poderíamos* ser piadistas, *trazidos à luz do dia*
Nós *poderíamos* quebrar todo o nosso estigma

Apesar do cunho ilusório das ideias presentes na letra da música – muito comum das fantasias –, elas estão no campo das possibilidades. Ainda assim, as perspectivas visionárias desse eu-lírico se abrem para uma realidade virtual emprestada dos elementos da realidade.

² Tradução e grifo nosso.

Para Freud, o ato de fantasiar está intimamente relacionado ao desejo do mesmo modo que os sonhos noturnos e que esse desejo “retrocede à lembrança de uma experiência anterior (geralmente da infância) na qual esse desejo foi realizado” (p. 138).

Além disso, as fantasias são motivadas pelos “desejos de que nos envergonhamos; têm de ser ocultos de nós mesmos, e foram conseqüentemente reprimidos, empurrados para o inconsciente” (p. 139) para adequar-se à realidade. Isso ocorre, por exemplo, quando o *desejo por trás da fantasia* não condiz com a expectativa social.

É importante lembrar que lúdico encontrado na literatura não se restringe ao lazer nem que a técnica da escrita poética-literária seja apenas uma ferramenta para tal fim. O jogo imaginativo e prazeroso do texto faz com que o leitor esteja mais aberto, concebendo uma realidade que apesar de virtual é uma forma rica de entrar em contato experiências, inclusive experiências próprias e anteriores, aquelas das quais escapam à memória. Isso só ocorre, uma vez que o mundo imaginativo criado pelos escritores é irreal.

Conforme Sigmund Freud, o escritor é aquele que só é mais notavelmente reconhecido quando é capaz de usar a técnica estética a fim de subornar o leitor a partir do lúdico. Suborná-los para que aquilo que na obra causaria repulsa, ainda mais notavelmente na realidade, possa ser levado ao leitor de um modo que suave, causando alguma espécie de entretenimento³.

A irrealidade do mundo imaginativo do escritor tem, porém, conseqüências importantes para a técnica de sua arte, pois muita coisa que, se fosse real, não causaria prazer, pode proporcioná-lo como jogo de fantasia, e muitos excitamentos que em si são realmente penosos, podem tornar-se uma fonte de prazer para os ouvintes e espectadores na representação da obra de um escritor. (p. 136)

³ Na famosa obra Édipo de Sófocles, Freud observa que através dela ilustra-se a universalidade do complexo de Édipo na constituição do sujeito e seu desejo inconsciente incestuoso e parricida. Como se sabe, a obra é um dos eixos norteadores para psicanálise e que, em seu tempo, proporcionou entretenimento, ainda que causasse bastante repulsa.

Em *A literatura em perigo*, Todorov escreve algo que nos remete também ao caráter lúdico comum da literatura:

“Os livros dos quais ele se apropria (os leitores adolescentes) poderiam ajudá-lo a deixar as falsas evidências e libertar seu espírito. A literatura tem um papel particular a cumprir nesse caso: diferentemente dos discursos religiosos, morais ou políticos, ela não formula um sistema de preceitos; **por essa razão, escapa às censuras** que se exercem sobre as teses formuladas de maneira literal. **As verdades desagradáveis** – tanto para o gênero humano ao qual pertencemos quanto para nós mesmos – **têm mais chances de ganhar voz e ser ouvidas numa obra literária que numa obra filosófica ou científica.**” (TODOROV, p.78)

Cabe mencionar, ainda, que o artista-escritor seria o indivíduo que a partir das suas fantasias e as origens delas (os desejos que as provocaram) recolhe o material para sua obra. Muitas destas fantasias podem condizer ou não com a dos espectadores-leitores.

É preciso reconhecer, entretanto, que Freud não se aprofundou tanto na relação das fantasias com a imaginação. Mas, outras abordagens que surgiram a partir da escola Kleniana, que havia interesses sobretudo no tema da fantasia inconsciente, nos ajudam a entender um pouco melhor processos que envolvem a escrita.

No artigo “Imaginação, Fantasia e Jogo” (2002), a psicanalista renomada Virginia Ungar faz um breve percurso dos autores que tratam da imaginação e fantasia. Ela elabora conceitos que auxiliam na percepção da experiência imaginativa com a realidade e a intimidades que elas nutrem entre si, a fim de contribuir para seu trabalho com crianças do espectro autista. Nesse sentido, autora elucida uma primeira distinção entre fantasia pré-consciente e fantasia inconsciente através de Susan Isaacs, distinção essa que será posteriormente retomada por Hanna Segal em *Sonho, fantasia e arte* (1991).

De acordo com Segal, a expressão da fantasia inconsciente é o sonho, o jogo, a arte, e as fantasias pré-conscientes, chamados também de devaneios. Partindo da ideia de simbolização, ela escreve que a arte e o jogo são tentativas de *tradução* de uma fantasia inconsciente. Para ela, o devaneio descrito por

Freud, ao perder o caráter egocêntrico, transforma-se numa imaginação criativa. Essa passagem da fantasia inconsciente para a imaginação descrita por Segal tem implicações claras para Ungar. Segundo ela, “no mundo ligado à imaginação, além de não negar [a realidade externa como interna], também seriam explorados suas possibilidades” (p. 6).

1.4. As percepções do real através da linguagem simbólica da ficção

Wolfgang Iser observa que há diversas implicações metodológicas que surgem da visão da literatura como prova de algo e produto do meio ao qual está inserida. Para ele, duas tendências dominantes abarcam essa perspectiva: uma pretensão do que é o literário dessas obras – o que congela, por assim dizer, o próprio campo textual – e a redução do texto literário como um documento histórico capaz de evidenciar as relações sociais.

Nesse sentido, essas metodologias trazem para a análise do texto uma documentação da biografia do autor e o reflexo da sociedade para a produção da obra. Apesar de falha, essas tentativas entendem a literatura sobretudo como um meio e veículo, e por isso, indicam seus valores antropológicos, não se restringindo apenas à interpretação dos textos. A literatura como evidência antropológica nos leva, por sua vez, a pensarmos seu significado e como ela se constitui no meio.

Para Iser, se a literatura possui um substrato de alta plasticidade é porque ela é, muito possivelmente, espelho da própria plasticidade humana. Dessa maneira, ela como veículo converte a plasticidade do homem nas suas formas de escrita. Paralelamente, “ela [a literatura] é aquele meio que não só pretende algo, como também mostra que tudo que é determinado é ilusório, inscrevendo um desmentido até nos produtos de sua objetivação.” (ISER, 1991, p. 27)

É preciso pontuar que a ficcionalização e a imaginação são disposições antropológicas, e não são, portanto, processos exclusivamente da literatura. Pode-se percebê-las em outros veículos e áreas, sobretudo nas artes, mas se

estendem também para os relacionamentos sociais e constituem nossa percepção de realidade.

Quanto ao leitor, sabe-se que ele não lê a ficção nem a entende como fiel à realidade. Além disso, ainda há aqueles que muito cegamente acreditam na bipolaridade entre realidade e ficção. Nas palavras de Iser, a perspectiva binária⁴ sobre a literatura constitui um tal saber tácito, há muito transmitido; esse saber é uma espécie de senso comum, errônea e sem muitas fundamentações.

Para o autor, não é possível compreender o texto ficcional muito menos o que é de fato ficção se levarmos em consideração, estritamente, as características que os diferem do registro real. Isto é, caracterizar a ficção “justamente pela eliminação dos atributos que definem a realidade.” (Iser, 1991, p. 32) É preciso ir mais além.

A relação opositiva entre ficção e realidade retiraria da discussão sobre o fictício no texto uma dimensão importante, pois evidentemente há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional. Estas realidades por certo diversas não são ficções, nem tampouco se transformam em tais pelo fato de entrarem na apresentação de textos ficcionais. (p. 32, grifo nosso)

Os leitores leem a ficção “como se” fosse real. Conforme estudiosos envolvidos com a literatura parecem afirmar, acredita-se que há bastante realidade na ficção e que isso não é nenhum acaso. Sem dúvidas, essa perspectiva se distancia bastante da binaridade muito comum nos discursos de senso comum e da assunção de que a literatura é aquela que se opõe a realidade.

Ao considerar-se o mundo representado no texto apenas como se fosse real, o próprio mundo empírico se transforma num espelho, orientando o receptor para a concepção de algo que não existe e permitindo que esse inexistente seja visualizado **como se** fosse realidade. Neste sentido, podemos chamá-lo de realidade virtual. (ISER, 1999, pg. 73, grifo do autor)

⁴ Por outro lado, pode-se admitir que para os mais observadores e estudiosos do texto literário a inexistência dessa polaridade e que, na verdade, a tendência atual é pensar na mistura de elementos.

Os pormenores que constituem a narrativa (e o seu enredo), tudo o que à princípio não existe, é visualizado pelo leitor como fidedigno no ato da leitura. Esse processo é o que Roland Barthes chamou de leitura viva, “na qual o sujeito acredita emocionalmente naquilo que está lendo mesmo conhecendo a sua irrerealidade, é uma leitura clivada⁵” (p.173) Através dessa leitura, o leitor é orientado a conceber o real.

Conforme Iser, no processo de imitar a realidade e simbolizá-la a partir de transgressões do uso pragmático dos significantes, o que se observa é uma espécie de realidade virtual criada a partir de uma “fenda” polissêmica dos significantes. Dessa linguagem desviante do ato de simbolizar, o texto flui com elaboradas metáforas, apresentando uma extensão de sentidos daquilo que escrito.

Resumidamente, o que nos interessa aqui é nossa capacidade e a da literatura como veículo de conceber o real, assim como é importante o processo de leitura como maneira de reaver e encontrar a temida realidade que muitas vezes escapa o organizável. Por certo, nosso interesse na tentativa de enfatizar também os modos únicos e processos dinâmicos da literatura (como os que acontecem a partir da linguagem) são relevantes para uma abordagem que considere a natureza textual da literatura.

1.5. A aproximação do leitor com a experiência

O romance *Coração* enquadra-se na concepção de obra ficcional e pacto literário brevemente expostos. Nos é apresentado o professor, um personagem que pode ser entendido e configurado como o melancólico da vida real. Ainda que não seja, ele é mais ou menos tido pelo leitor “como se” fosse um indivíduo altamente triste com arrependimentos intensos da vida real, um indigno de amor que evita ao máximo contatos íntimos.

⁵ Segundo Barthes, essa leitura clivada implica o conceito “clivagem do sujeito” proposto pelo psicanalista Sigmund Freud.

Considerando a questão artística e lúdica da literatura, conclui-se de antemão que o personagem em questão é um sujeito operacionalizado pelo autor e esse é criado com intuito de imitar ou se assemelhar à um indivíduo real. Por ser um romance psicológico com foco nos sentimentos dos personagens, principalmente os do professor, o discurso doente desse personagem literário ganha novas formas que captam (su)a experiência com a vida.

Isso nos permite compreender melhor e nos aproximarmos da natureza melancólica do personagem do que se pautássemos nas definições restritas à ciência psicológica. A imagem⁶ criada a partir do jogo de palavras presente no interior do texto “uma vez que imita o objeto, é menos diferente deste do que o signo verbal” (p. 17). É como escreve Fernando Paixão (1988) sobre a linguagem poética:

Envolvido pela paixão, pela alegria ou pela tristeza, o poeta pode conceber as imagens mais alucinadas: que um guarda roupa voa pela janela ou que uma fogueira está contida dentro da mão, etc. O que importa para ele não é a veracidade ou a verdade dos fatos; importa sim que esteja escrevendo aquilo que sente, em palavras que transmitam sua visão de mundo, seja ela qual for, e mostrando seu combate com a vida. (p. 14, grifo nosso)

Não distante, a personagem G.H de *A paixão segundo G.H* nos acrescenta sobre o ato criador do discurso: é mais que imaginação. Nos ensina também que ulteriormente a dissimulação simbólica-fictícia a partir da linguagem e a realidade não são opostas.

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. **Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo. Precisaré com esforço traduzir sinais de telégrafo - traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais. Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem.** (p. 20, grifo nosso)

⁶ É preciso recordarmos que “a imagem é, por natureza, constitutiva de uma mensagem polissêmica. Não se pode reduzir a imagem a um sentido” (p. 116) e que conforme Iser, remonta à ideia de esquema interiorizado desenvolvido na psicologia infantil por Piaget.

De acordo a personagem, viver não é vivível e muito menos relatável, é um estado que não se suporta. É preciso antes criar símbolos, criar sobre a vida, imitar correndo o risco de se deparar com a temida realidade. É somente através dessa linguagem metafórica, transgredida, inventada e “sonâmbula” que se distancia do real na mesma intensidade em que se aproxima, é possível viver.

Essa atividade imitativa permite simbolizar o silêncio, o inominável, prioriza e atém-se mais às tendências afetivas e cognitivas que aos significantes propriamente. Essa imaginação criativa que esclarece algo sobre o real, mas que se desfaz dos nomes, dos significantes e instâncias organizacionais é como um caminho de G.H para o autorreconhecimento:

Nunca, então, havia eu de pensar que um dia iria de encontro a este silêncio. Ao estilhamento do silêncio. Olhava de relance o rosto fotografado e, por um segundo, naquele rosto inexpressivo o mundo me olhava de volta também inexpressivo. **Esse – apenas esse – foi o meu maior contato comigo mesma? O maior aprofundamento mudo a que cheguei, minha ligação mais cega e direta com o mundo. O resto – o resto eram sempre as organização de mim mesma, agora sei, ah, agora eu sei. O resto era o modo como pouco a pouco eu havia me transformado na pessoa que tem o meu nome. E acabei sendo o meu nome.** É suficiente ver no couro de minhas valises as iniciais G.H., e eis-me. Também dos outros eu não exigia mais do que a primeira cobertura das iniciais dos nomes. Além do mais a “psicologia” nunca me interessou. **O olhar psicológico [e organizacional] me impacientava e me impacienta, é um instrumento que só transpassa.** (p. 25-26, grifo nosso)

Reiterando Iser, a ficção e o imaginário existem como experiência de evidência, pois “superamos o que somos através de mentiras e dissimulações, seja porque vivemos nossas fantasias durante os sonhos diurnos, nos sonhos e nas alucinações.” (p. 29) Para ele, o imaginário que emerge da ficção é como aquele das dissimulações da vida real. Um dom comum a todos, inclusive aos leitores que, ao se depararem com um texto fictício por excelência, absorvem bem mais que simples descrições.

É importante ressaltar que existe uma clara convergência da perspectiva antropológica literária de Iser com os conceitos de imaginação (criativa) das vertentes psicanalíticas. Ambas perspectivas defendem que a imaginação cria

um mundo relacionado às realidades internas e externas, explorando possibilidades que se pautam na experiência com o real.

Com os aspectos abordados, é preciso considerarmos outros pontos. Não apenas por respeito ao autor da obra que pretendemos analisar, seu posicionamento e sua crítica literária são relevantes para a abordagem do nosso estudo e para uma melhor compreensão do seu trabalho literário.

2. As faces de Sôseki, autor e cientista

Natsume Kinnosuke, também conhecido pelo pseudônimo Sôseki, nasceu na cidade de Edo em 1867, ano em que foi se estabelecendo novas formas de governo, encerrando o período Xogunato. O autor, acostumado com os cânones e educação primária baseados na tradição clássica chinesa, se ambientara também no novo sistema educacional propiciado pelas reformas Meiji não só como estudante, mas anos mais tarde como professor. Isso significa que sua história de vida abrange a passagem da antiga cultura de Edo e as mudanças estruturais que transformariam o Japão.

Sôseki entrou na universidade em 1890 e se formou três anos depois, completando seus estudos em 1893. Entusiasmou-se por filosofia, sociologia, psicologia, além do grande interesse pelos estudos da literatura. Essas tendências constituíram pilares no seu estudo acerca da literatura, resultando em palestras como as que aconteceram na Universidade Imperial de Tóquio nos anos de 1903 a 1905. Quando posteriormente revisadas no ano 1906, as palestras foram publicadas em formato de livro, *Bungakuron*, traduzido como *Crítica da Literatura*.

Esse trabalho teórico-científico foi elaborado enquanto ele escrevia os romances *Torre de Londres* e *Eu sou um gato*. Nos anos seguintes até o ano da morte, ele continuou a desenvolver teorias. O que interessa ao nosso trabalho é que seu estudo recebeu influências da sociologia inglesa, anterior àquela que floresceu no início do século XX. Desse modo, a relação do seu trabalho teórico com conceitos elaborados como consciência coletiva e social já se apresentava nos estágios iniciais do seu projeto.

Pode-se dizer que essas noções interdisciplinares, sobretudo visada a partir dos campos do conhecimento humano supracitados, permitiu Sôseki compreender a literatura diretamente influenciável pela relação do homem com a vida. Por isso, não nos é estranha sua consideração para os aspectos culturais e de época dos indivíduos que configuram uma sociedade.

Podemos dizer, além disso, que sua afinidade com a psicologia⁷ e a interação que estabelece com as outras ciências (todas desenvolvidas no seu projeto) talvez tivessem contribuído para a inclinação de uma escrita e romances mais realísticos.

Olhando para o seu projeto geral, parece que Sôseki procura alinhar o estudo da literatura à física no estilo cosmopolitano, ou seja, universal (aplicável em todos os contextos) e abrangente (caracterizada por procedimentos iteráveis que continuam a dar conta de novos fenômenos). Portanto, existe uma lógica para escolher a psicologia - o estudo de mentes individuais e finitas - e a sociologia - o estudo de agregados de experiência - que vai da questão da experiência literária até uma dissecação dos elementos da civilização e do "discurso na sua natureza".⁸ (pg. 17, grifo nosso)

Confluente ao trecho destacado, a inovação dos romances sôsekianos e a ótima recepção se mostram paralelas à preocupação de Sôseki pelo saber científico. Esse saber se caracteriza pela universalidade e interdisciplinaridade numa tentativa, talvez, de dar conta aos novos fenômenos experimentados pelo homem face à vida.

Nesse contexto, este trabalho procura evidenciar a importância da literatura e sua dinâmica como veículo que nos informa mais sobre o homem e seu contato com a experiência. É como Freud nos aponta que encontramos na literatura descrições dos estados emocionais distintamente humanos de tal modo que o escritor criativo é um indivíduo no qual antecipa o que depois a ciência nos revela.

Talvez, na opinião da maioria das pessoas, estejamos prestando um desserviço ao autor, ao declarar que sua obra é um estudo psiquiátrico. Dizem que um autor deveria evitar qualquer contato com a psiquiatria e deixar aos médicos a descrição dos estados mentais psicológicos. A verdade, porém, é que o escritor verdadeiramente criativo jamais obedece a essa injunção. A descrição da mente é, na realidade, seu campo mais legítimo; desde tempos imemoriais ele tem sido um precursor da ciência e, portanto, também da psicologia científica. (...) O escritor criativo não pode esquivar-se do psiquiatra, nem o psiquiatra esquivar-se do escritor criativo, e o tratamento poético de um tema psiquiátrico pode revelar-se correto, sem qualquer sacrifício de sua beleza. (p. 47)

⁷ Em *Crítica Literária*, Sôseki parece adotar a perspectiva de William James, a perspectiva de que a psicologia é uma ciência natural que diz respeito às experiências e emoções.

⁸ Tradução nossa.

2.1. A relação arte e vida

Sôseki ficou mais conhecido pelos seus romances que por sua crítica literária. Na coletânea *Japanese Literature Since 1868* (1938), Tadao Kunitomo assinala que, segundo o próprio Sôseki, os romances podiam ser divididos em duas grandes categorias. No prefácio da antologia *Keito* (1908), este escreve:

“Um ocupa-se do lazer, e o outro é preocupado somente com o não-lazer. O romance de lazer não toca no problema da vida e da morte, mas aproveita a vida pacificamente. O romance de não-lazer sempre tenta atracar-se com o destino ou algo tão sério que as pessoas comuns não podem lidar. Se esse romance fatalista tem o direito de existir, o romance de lazer tem o mesmo direito. Pode-se encontrar lazer tomando chá ou regando flores em um jardim ou até mesmo fazendo piadas, sem mencionar a apreciação de pinturas e esculturas.”⁹ (p. 116)

O trecho é uma clara crítica de Sôseki ao naturalismo, que apresentava a feiura dos fatos e um pessimismo também fatalista. Nessas obras, a busca por fatos e verdades não trazia melhores soluções para o homem. Nesse sentido, ainda que a vida cotidiana fosse descrita e teve sua significância, a visão estreita do romance naturalista negligenciava em observar e descrever problemas sociais.

Pode-se afirmar que a postura anti-naturalista de Sôseki reflete, de algum modo, nos seus romances. Depois de *Sanshirô* (1908), o autor dá ainda mais ênfase na descrição psicológica dos personagens ainda que de maneira realista e objetiva. Mais notavelmente, as suas obras se aprofundam na dificuldade do homem com o mundo e suas relações sociais, um tema central para os seus romances.

Na perspectiva do autor, a vida é caótica, difusa e sem forma, é como um rio em fluxo constante. Para ele, “a vida sem conclusões é dolorosa” e o artista assim como o escritor são encarregados de dar alguma forma e significados à vida. Com uma percepção aguçada e dom de captar as coisas em si, como elas são e transmiti-las através da sua arte, estes incitam emoções no telespectador

⁹ Tradução nossa.

e leitor. Conforme Ueda (1976), “Ele [Sôseki] pensou que os artistas (...) podiam moldar o fluido e o material caótico da vida em uma estrutura ordenada.”¹⁰ (p. 5)

Em *Philosophical Foundations of the Literary Arts*¹¹, o autor de *Coração* esclarece que o artista e os homens das letras são aqueles que “saboreiam” as inter-relações das coisas e aplicam emoções. Outra relação importante é a que Sôseki estabelece entre arte e natureza no prefácio de um livro reprodutor das obras de um pintor. Ele escreve no prefácio que há três tipos de arte, elas são influenciadas pelo artista:

(1) O artista tenta copiar a natureza fielmente e cria uma espécie de segunda natureza;

(2) O artista é mais individualista. Ele não reproduz a natureza de forma fiel, mas representa a imagem da natureza, uma que sua mente e subjetividades projetam;

(3) O artista se distancia ainda mais da natureza. Ele dá sua própria interpretação dela, e apresenta uma inspiração que independe de um objeto material específico e próprio.

No capítulo sobre Sôseki, UEDA (1976) reitera que, além das influências ocidentais e aristotélicas que contribuem para essa relação entre arte e natureza sôsekiana, pode-se notar noções budistas, uma vez que nestas a natureza é considerada fugaz. Desse modo, o artista não pode nem consegue reproduzi-la verdadeiramente como ela é. No mesmo capítulo inicial de UEDA, ele discute brevemente também os quatro efeitos¹² que Sôseki apresenta em sua obra supracitada.

¹⁰ Tradução nossa.

¹¹ Essas reflexões literárias estão organizadas em *Theory of Literature and Other Critical Writings* (2009).

¹² “Com a classificação dos efeitos literários, Sôseki estabeleceu, praticamente pela primeira vez na estética japonesa, uma relação casual entre o conteúdo de um trabalho literário e seu impacto psicológico” (UEDA, p. 17)

2.2. Os quatro efeitos estéticos da literatura

“O belo” é o ideal estético que os japoneses medievais chamavam *yugen*, termo que se tornou bastante comum. Ele significava o efeito estético que é produzido da beleza sem forma, oculta, profunda e com graus de tons místicos, orientada para uma atmosfera mais ou menos onírica. Essas faltas de forma e clareza produziram, como nos sonhos, um efeito capaz de testar uma análise intelectual transparente e inteligível do leitor.

Com o tempo, o autor ficou menos interessado nos efeitos literários do belo e mais interessado nos verdadeiros. Diferentemente de “O belo”, “O verdadeiro” é aquele que expressa a lei universal da natureza a partir dos objetos tangíveis e reais, soando verdadeiro. É abordar questões individuais e sociais, universais, como é, por exemplo, o egoísmo do homem nas situações e comuns da vida em sociedade.

Nesse sentido, obras e romances¹³ que abordam o egoísmo humano, primariamente, produzem impressões mais verdadeiras. É importante destacar, porém, que Sôseki era insatisfeito com os romances realistas ocidentais e que, segundo UEDA (1976), o autor anti-naturalista acreditava que muitos dos romances “estavam tão preocupados com fatos banais que não conseguiam dar ao leitor satisfação moral.”¹⁴ Obviamente, essa perspectiva é altamente valorativa e o que se nota é que últimos romances de Sôseki, sobretudo, centram-se em questões morais. Essas costumam desembocar em diferentes tragédias.

O efeito “O bom” é ainda mais intuitivo. Esse pode ser entendido como o sentimento do que é bom, satisfazendo o leitor. Para Sôseki, o terceiro efeito estético é encontrado nas obras de artes que refletem os vários tipos de emoção humana da vida: amor, lealdade, nobreza, amizade, inveja, medo, orgulho, entre outros.

¹³ Esse é o caso de *Portal*, *Michikusa* e *Coração*, todas obras escritas pelo autor.

¹⁴ Tradução nossa.

É preciso considerar, entretanto, que a recepção dos leitores ocidentais é diferente dos leitores orientais. O próprio sôseki assinala que o amor apaixonado e com poucos limites das obras ocidentais são capazes de produzir, por exemplo, sentimento de culpa em leitores japoneses, se distanciando bastante desse terceiro efeito.

“O heroico” é o efeito que ilustra a força de vontade do homem, aquele que ultrapassa suas dificuldades e limites. Esse efeito é mais bem eficaz quando se tem, por exemplo, um protagonismo por uma causa considerada nobre. O auto sacrifício do herói seria resultado da transcendência de seu egoísmo enquanto condição humana.

Esse efeito se relaciona, logo, com o efeito “O verdadeiro” já mencionado. Esses são fatores que nos aproximam ao herói de Nietzsche, no qual o herói é aquele que navega o mundo interior, e a sua conquista é a capacidade de se auto superar. Em última análise, sua força é desenvolvida através do esforço, do conflito, e da dor vivencial.

2.3. A substância literária

Sôseki escreve também um esquema que pode nos ser interessante. Ao formular o que seria a *substância literária*, ele descreve um circuito a partir da expressão ($F + f$). Enquanto as impressões ou ideias são indicadas por F , as emoções as quais atendem a elas é representado por f . Em outras palavras, F seria a composição de fatores cognitivos e f o fator emocional ligado. Para o autor-cientista, as impressões e ideias da vida comum (F) podem ser divididas em três:

a. Casos que a ideia de algo ou sua impressão faz surgir sentimentos.

b. Casos em que há apenas as emoções em que não é possível identificar um correspondente específico. Nesses casos, há o estímulo através do *pathos* capaz de incitar emoções, mas não há como discernir uma origem específica

para elas. Na leitura, o indivíduo¹⁵ invoca impressões e ideias (F) através das emoções descritas, ou rememora essas emoções, intervindo no conteúdo que é apresentado a ele, ressignificando. Desse modo, ambos os casos tendem a retornar para fórmula (F+ f).

c. Casos que um fator intelectual ou algo é presente, mas não é acompanhado por um fator emocional. Nesses casos, a leitura ativa o intelecto, mas as não as emoções. Nestes casos c, Sôseki não reconhece como *substância literária*.

Esse esquema nos é valioso, pois é mais um indício de que a elaboração de Sôseki acerca da literatura se dá a partir de elementos *verificáveis*¹⁶ como nas ciências empíricas e naturais. O seu esquema nos mostra também a sua consideração para os efeitos que a leitura é capaz de oferecer ao leitor, incluindo seus processos cognitivos. É possível notar, logo, que essas considerações demonstram que a substância literária é mutável e adaptável de acordo com o indivíduo; fatores sociais como época e cultura, e individuais como a experiência e psique exercem influências.

A ênfase do autor pelas disposições afetivas e cognitivas no ato da leitura presentes na sua pesquisa é semelhante ao estudioso Iser mencionado na introdução deste trabalho. Sôseki nos mostra, ainda, que não é aconselhável esquecer o papel ativo do leitor na interpretação desses elementos. Todorov é quem escreve algo semelhante ao tratar do escritor:

Ao dar forma a um objeto, um acontecimento ou um caráter, **o escritor não faz a imposição de uma tese, mas incita o leitor a formulá-la: em vez de impor, ele propõe, deixando, portanto, seu leitor livre ao mesmo tempo em que o incita a se tornar mais ativo.** Lançando mão do uso evocativo das palavras, do recurso às histórias, aos exemplos e aos casos singulares, a obra literária produz um tremor de sentidos, abala nosso aparelho de interpretação simbólica, desperta nossa capacidade de associação e provoca um movimento cujas ondas de choque prosseguem por muito tempo depois do contato inicial. (TODOROV, p. 78, grifos nossos)

¹⁵ Sôseki afirma que esses processos de caso c envolvem os fatores inconscientes do leitor.

¹⁶ O emprego dessa palavra é usado no seu sentido amplo, característica do que é plausível, relacionável, fatores que se assemelham aos métodos das ciências empíricas e naturais.

3. Coração

3.1. Revisitando memórias: a perspectiva do jovem “Eu”

Coração é um romance publicado no formato de folhetos periódicos no jornal *Asahi Shimbun*, escrito em 1914. Somente depois de reeditada, a obra considerada o romance mais importante do autor foi organizada em três diferentes capítulos. Eles são “O professor e eu”, “Meus pais e eu” e “O professor e o testamento”, sequencialmente.

O romance inicia pela memória resguarda num papel. É possível dizer também que ele começa de trás para frente na ordem dos acontecimentos. “Eu” revisita os eventos, dando a sua perspectiva dos acontecimentos. Com algum mistério, os pormenores não são antecipados, é como se ele estivesse, de fato, relatando uma narrativa passada. Sua escrita inicia com a figura central e fugaz do romance, o professor.

Sempre o chamei de “Professor”. Por isso, usarei somente “Professor” aqui, sem revelar seu nome. Não para resguardá-lo perante a sociedade, mas porque é mais natural para mim. Toda vez que ele me vem à memória, logo me vem a vontade de chama-lo: “Professor”. Mesmo pegando no pincel, a sensação é a mesma. E gostaria menos ainda de usar a inicial em alfabeto romano, que parece distante, para referir-me a ele. (p. 27)

Nas férias em Kamakura, a maneira que o jovem “Eu” descobre o professor é cheia de significados. Em primeiro lugar, o jovem destaca que foi em meio a uma multidão animada que percebeu o professor. Apesar de ele afirmar que não teria visto professor se ele não estivesse acompanhado por um ocidental de cor branca, não se sabe se isso é uma constatação verdadeira.

Ironicamente, o jovem, agora mais adulto, relata que foi por “simples curiosidade” que observava, então, as atividades tanto do ocidental quanto do professor. Depois dessa observância cega, distraiu-se ao pensar no professor, enquanto tivera “a impressão de já tê-lo visto em algum outro lugar”, ainda que não conseguisse lembrar quando nem onde o havia encontrado. É nesse

reconhecimento e/ou identificação que se instaura a fixação do jovem pelo professor.

Pode-se dizer que uma frase é capaz de revelar bem a natureza do relacionamento entre os dois enquanto perdura. Ainda no início do romance, “Eu” relata: “Quis ir atrás dele” (p. 31). Nesse momento, professor estava nadando sozinho no mar, símbolo do inconsciente e reforço da subjetividade, sem seu companheiro ocidental. Na mesma cena, o jovem destaca que, ao ir atrás até a parte mais funda do mar, o professor nada por um caminho diferente que do dia anterior, voltando para a areia da praia de uma direção incomum.

Não obstante, o professor revela depois sua natureza e suas angústias que condizem bem com essa reação: evitava o contato com o mundo, pois se sentia indigno de amor. Explorando ainda mais esta cena inicial, podemos dizer que o esquema relacional desses dois personagens principais ocorre da mesma maneira. Em outras palavras, o jovem tenta alcançar o professor e ter conhecimento do que há mais íntimo nele, mas este o evita, sentindo-se forçado a tomar caminhos incomuns.

Outrossim, durante o romance, o jovem relata inúmeros episódios no qual a sua expectativa se rompe, o que lhe causa muita frustração. Não se pode afirmar, porém, que isso enfraquece a ligação que ele sente pelo professor; torna, por outro lado, a relação mais conflituosa, seja por desapontamento ou pressão dele sob esta figura paternal. Nesse contexto, o jovem parece sustentar a amizade por conta da sua fixação ou o que ele mesmo nomeia outrora “curiosidade”, uma vez que os benefícios da relação são, por motivos lógicos, um tanto escassos. A relação precária, as constantes frustrações e a fixação ficam claras nesse trecho:

Muitas vezes, o professor me frustrava com coisas assim [como palavras pouco atenciosas]. Ele parecia perceber isso e parecia ao mesmo tempo não perceber absolutamente nada. Apesar da repetição de pequenos desapontamentos, eu não queria me afastar dele. Muito pelo contrário, todas as vezes em que eu era sacudido pela insegurança, mais queria ir adiante. Indo mais adiante, achava que encontraria, diante de meus olhos, em algum momento, o que esperava. Eu era jovem. Contudo, não acreditava que meu sangue

jovem reagisse docilmente diante de todas as pessoas. Não entendia por que tinha essa sensação somente com relação ao professor. (p. 34)

Se a metáfora do sangue remete ao espírito jovial e à energia direcionada aos eventos, mais tarde no romance ela agrega também o significado do que é vivo, pulsante, e fundamental para a vida. Outro aspecto marcante deste primeiro e segundo capítulos é a descrição psicológica da vida mental passada diante dos acontecimentos acompanhadas de uma reavaliação delas no momento presente da escrita. O jovem “Eu”, a partir da sua perspectiva, opta por realçar determinados fatos e reflete sobre o estado mental passado, lançando nova luz sobre os acontecimentos.

Depois de narrar resumidamente sobre as constantes frustrações de relacionamento com o professor, o personagem “Eu” continua sua narrativa, descrevendo aos poucos o que depois a carta-testamento do professor há de evidenciar mais claramente. O uso desse recurso gradativo e a inversão cronológica traz mistério, uma vez que, apesar dos leitores saberem da morte do professor e sua figura misteriosa, não se sabe como nem o porquê; somente o “Eu” tem esse conhecimento.

Monzani em *Uma abordagem do Romance Kokoro de Natsume Sôseki* (2011) acrescenta, além disso, que há duas temporalidades atuando sobre esta primeira parte do romance:

Há duas temporalidades simultâneas operando nessa primeira parte: aquela do evento já passado e aquela ligada ao ato narrativo. O vaivém entre as duas é constante e cria a atmosfera de mistério muitas vezes já comentada pela crítica sôsekiana. O narrador onisciente aos poucos solta indícios do evento a ser relatado na parte final do livro, sem explicá-los. É uma técnica utilizada para criar atmosfera: o detalhe misterioso, o diálogo truncado, a mais leve das alusões. (p. 65)

Em outro trecho da narrativa, encontramos, ademais, as primeiras evidências que nos incita a perceber o personagem professor como melancólico do ponto de vista freudiano:

Hoje, após a sua morte, começo a entender. Não era que ele me odiasse desde o começo. Os cumprimentos secos e os gestos aparentemente frios que exibia às vezes não eram expressões de

desagrado, buscando distância com relação a mim. O pobre professor estava alertando, aos que chegavam perto de si, que a aproximação não valia a pena. O professor, que não respondia ao afeto dos outros, antes de desprezá-los, desprezava a si próprio. (p. 34-35)

Ao tecer paralelos e comparações com o luto, Freud é quem explica que na condição melancólica é o próprio eu que se torna vazio e pobre (1915). A autodepreciação do professor, mais tarde reconhecida à sua maneira pelo próprio, acompanha um vazio, pobreza de si e as autorrecriações. A expressão das autorrecriações é, certamente, reconhecida pelo jovem através do discurso doente do professor no diálogo revisitado abaixo:

Passei a ir à sua casa duas ou até três vezes por mês. Um dia, quando minha visita havia começado a ficar frequente, ele me perguntou de supetão:

– Por que você vem me visitar sempre, visitar uma pessoa como eu?

– Por quê? Não tem um significado especial... Mas incomoda o senhor?

– Não, não me incomoda. (p. 42)

Ainda pela perspectiva externa do jovem sobre o professor, existe uma narrativa carregada de bastante suspense. Os enfoques que ele decide agregar a determinadas memórias e não outras trata-se de um discurso livre. É como no trecho que, ao narrar da primeira vez que viu a sombra do professor, reúne outras memórias semelhantes. Diferentemente das narrativas que costumam seguir a ordem cronológica dos acontecimentos, neste primeiro capítulo encontramos, muitas vezes, a estratégia por associações.

Como acabei de afirmar, o professor permanecia o tempo todo em silêncio. Calmo. Mas por vezes uma sombra estranha cruzava seu semblante. Como uma sombra negra de um pássaro projetada na janela. Embora desaparecesse num piscar de olhos, eu a vi pela primeira vez, entre os sobrolhos do professor, no cemitério em Zôshigaya, quando lhe apareci subitamente. Naquele instante de estranhamento, detive um pouco a correnteza de sangue que fluía, até então, prazerosamente em meu coração. Mas não passara de uma simples arritmia momentânea. Menos de cinco minutos depois, meu coração recuperava a elasticidade de sempre. E desde então, esqueci-me da sombra escura das nuvens. Foi num fim da tarde, num dia quente que lembrava a primavera, apesar de ser outubro, início de inverno, que essa recordação aflorou. (p. 39-40)

É preciso destacar que a metáfora de *sangue* e *coração* recorre muitas vezes. Se no trecho supracitado foi relacionada à juventude, dessa vez, o sangue

é como um fluxo de água forte e contínuo capaz de garantir a elasticidade do coração além de uma vivacidade, que agrega prazer. Mais tarde, observa-se que a perpetuação da falta desse fluxo vital metaforizado geraria densidade, impedimento, rigidez e bloqueio no professor frente às demandas individuais e sociais, desembocando na sua morte. É Monzani (2013) quem também assinala sobre essa “certa incapacidade do professor em entrar em relação emocional efetiva com quem quer que seja, trazendo uma impressão de bloqueio diante da vida” (p. 60)

O estudioso faz, inclusive, uma estreita relação entre a evocação de imagens e a disposição psicológica dos personagens. Ele indica as mais recorrentes como “coração” e “sangue”, essas percorrem os três capítulos do romance. Elas, mais recorrentes, assim como outras, descrevem a disposição psicológica para o encontro com o outro, sentimento inexplicável pelo desconhecido.

O jovem “Eu” segue revisitando e, em outras palavras, unificando outras memórias. Enquanto enseja foco sobre essas memórias, associativas, ele dá indícios ao leitor do que está por vir. A estratégia narrativa por associações é melhor percebida nesse trecho:

De qualquer modo, a distinção entre a visita e o passeio era quase insignificante para mim. Nisso, as sobrancelhas do professor ganharam um aspecto sombrio, assim como seu olhar adquiriu um ar estranho. Mais parecia uma sutil ansiedade, que não poderia ser qualificada como aborrecimento, nem como rejeição ou temor. Imediatamente me veio à lembrança, de forma nítida, a ocasião que o chamei – “Professor! – em Zôshigaya. As duas expressões eram absolutamente idênticas. (p.41)

Se como no ditado popular “os olhos são a janela para a alma”, vê-se mais adiante, na terceira parte do romance, a sombra notada pelo jovem nos olhos do professor perpetuando em seu coração, no seu íntimo.

Na apresentação indireta do professor, a característica misantrópica e a tendência ao isolamento do professor são também exploradas pelo “Eu” na sua narrativa:

O professor tinha formação universitária. Isso sabia desde o começo. Mas somente após o retorno a Tóquio é que fiquei sabendo, pela primeira vez, que ele não trabalhava. Foi então que me perguntei por que ele podia ficar sem trabalhar.

O professor era um completo anônimo perante a sociedade. Por causa disso, não havia ninguém, exceto eu, que o respeitasse, seja em relação aos seus estudos ou pensamentos. Sempre lhe dizia que isso era uma pena. Sem dar atenção para o que dizia, o professor respondia, simplesmente: – Eu sentiria muito se alguém como eu saísse por aí, mundo afora falando. – Sua resposta, excessivamente modesta, soava para mim como uma fria crítica à sociedade. [...] Falei então da contradição de suas atitudes, demonstrando-a cruamente. Não porque me sentisse revoltado mas sim porque era lamentável a sociedade não conhecê-lo. Nesse momento, o professor me disse, num tom desolador: – Não há jeito, pois não tenho o direito de me dirigir à sociedade. (p. 50-51)

Nos próprios diálogos entre jovem e o professor revisitado pelo primeiro, percebe-se o alcance da misantropia e autodepreciação do professor. É como no trecho a seguir, no qual ele afirma não confiar no jovem, em ninguém, nem na esposa, nem em si mesmo.

– Sou assim tão leviano? Tão pouco digno de confiança?
 – Sinto pena de você.
 – Sente pena, mas não confia em mim? [...]
 – Não é que eu não confie em você. Não confio nos homens em geral [...]
 – Então não confia também na sua esposa? – perguntei ao professor.
 Sua expressão perdeu um pouco de sua serenidade. E evitou responder diretamente.
 – Não confio nem em mim mesmo. Ou seja, como não consigo confiar em mim mesmo, também não confio nos outros. Não há outra coisa senão maldizer a mim mesmo. [...]
 – De qualquer modo, não se deve confiar em mim. Logo poderá se arrepender. E para se vingar do seu engano, pode sentir vontade de cometer uma vingança cruel.
 – O que significa isso?
 – A lembrança de ter se ajoelhado algum dia diante de alguém faz com se que queira mais tarde pôr os pés na cabeça desse alguém. Para não ser humilhado amanhã, gostaria de eliminar o respeito de hoje. Em vez de suportar a solidão ainda no futuro, gostaria de suportar a solidão presente. Nos dias de hoje, repletos de liberdade, independência e egoísmo, temos todos que sentir essa solidão como sacrifício.
 Não encontrava palavras para dizer ao professor que tinha essa predisposição. (p. 57-58).

Essa predisposição em não confiar nas pessoas, no mundo e em si mesmo é relacionada, ainda no seu discurso, aos dias “repletos de liberdade, independência e egoísmo” em que a solidão se faz necessária. Não obstante, além de rememorar através do papel especificamente diálogos como esse, é

comum que o jovem associe a maneira do professor de se relacionar e agir com sua cultura e época, geração menos moderna.

Sem dúvidas, essa associação não é à toa. O professor é uma figura muito preocupada com a tradição e as expectativas sociais, mais tarde evidenciados na sua carta-testamento. No tom emocional do diálogo exposto, percebemos o quanto o professor acredita que liberdade, independência e egoísmo têm consequências negativas.

Antes de prosseguirmos para a carta-testamento do professor e analisarmos seu conteúdo, é preciso resumir alguns pontos deste primeiro e segundo capítulos. A leitura nos indica o momento que se iniciou a amizade até o aprofundamento da relação entre os dois personagens principais. Nesse contexto, é importante reiterar que, durante a narração, o narrador já está ciente de todos os acontecimentos que levaram o professor ao suicídio, lançando luz sobre esse passado.

Por conta disso, tudo o que é narrado é focalizado, escolhido, e, tratando-se de memórias, é seguido um percurso associativo, recurso bem explorado pelo autor Sôseki. A partir da escolha das memórias e dos diálogos, revela-se um narrador-sujeito envolvido na narrativa e, portanto, falho de interpretações e refém da memória.

Ademais, identifica-se nestas duas primeiras partes do romance características do professor, de tal modo que podemos elencar algumas: (1) falta de confiança em si e nas pessoas, (2) misantropia, (3) autodepreciação, (4) isolamento e inibição das atividades em geral, (5) baixa autoestima, (6) incapacidade para o amor, (7) expectativa de punição. Do conteúdo da carta-testamento, essas características se mostram ainda mais visíveis. Contudo, há outras elaborações que merecem nossa atenção.

3.2. O professor e o testamento

A terceira parte do romance é, integralmente, a conteúdo da carta-testamento escrita pelo professor e endereçada ao jovem. Nesse terceiro capítulo, observamos o discurso direto do professor, sem interposições. Isso é importante, pois a análise do conteúdo da carta é capaz de nos evidenciar raízes e elaborações por trás do seu discurso doente. Ainda assim, neste capítulo encontramos novamente a apresentação indireta de outros, sobretudo o personagem K, também sem nome e central para o maior entendimento do estado psicológico do professor.

Já na preparação para contar sua história passada, suas justificativas revelam seu sentimento de indignidade e as autoindulgências, observadas no tom do seu discurso:

Não podia considerar como uma desfeita sua, não havia como. De fato, você não pode deixar a sua casa, ignorando a doença de seu pai. **A minha atitude, sim, é que foi inconveniente, ao ignorar a questão em que você se encontrava, entre a vida e a morte de seu pai.** Realmente, quando lhe enviei o telegrama, havia me esquecido do seu pai. Apesar de, durante a estadia em Tóquio, ter-lhe sugerido a tomar muito cuidado com seu pai, por ser uma doença complicada. **Eu sou assim, uma pessoa contraditória. Ou talvez porque meu passado me oprima de tal forma, que tenha me tornado um homem contraditório. Também neste ponto, eu reconheço todo o egoísmo da minha parte. Devo pedir-lhe que me perdoe.** Quando li sua carta – sua última carta –, pensei ter agido mal. Então quis lhe enviar uma resposta [...] (p. 160-161, grifos nossos)

Nesse trecho, é interessante notar a maneira como o professor se considera sua atitude egoísta e se enxerga como uma pessoa contraditória. Em contraste à liberdade, ele culpa a opressão que o passado exerce sobre ele, reconhecendo a grande fenda presente em si, no seu ego, na sua autoimagem, no seu existir.

Adiantando-nos um pouco, os sentimentos de ambivalência e a contradição nos modos de existir são intensificadas após a descoberta da traição do seu tio. É como um cataclismo que inicia um processo de misantropia e rachadura na autoimagem do professor. Seu tio, que após a morte do pai,

representava para ele o que restava de família – espelho de conduta e guarida de amparo. Contudo, lhe trai por conta de sua cobiça e egoísmo.

Desse infortúnio, o egoísmo presente no homem, no seu tio, passa a significar para o professor a desgraça da humanidade. A identificação natural com a família é fator motor para que o professor, outrora jovem, reconhecesse suas próprias capacidades e tendências para o egoísmo. A falta de referências e falta de amparo contribui para que o susto seja ainda maior, causando danos visíveis à sua saúde mental, evidenciadas no conteúdo da carta que diz respeito a essas experiências passadas. O próprio professor afirma: Ele [o tio] tornara-se essencial para a minha existência” (p. 167)

Depois dessa experiência assustadora, o professor tenta seguir sua vida, mas se depara com várias situações cotidianas, corriqueiras, que o fazem duvidar da bondade e amor das pessoas. A partir disso, o que se observa-se são momentos de grande tensão, no qual o jovem fica confuso em aceitar dentro de si a complexidade da natureza humana no todo que ela representa, resultando em neuroses e mal-estar ¹⁷. Mais tardes, essas, juntamente à tragédia envolvendo seu companheiro K, criam fissuras e traumas tão largos bloqueando a correnteza de vida no professor até restar nada mais.

O sentimento de sociedade e coletivo foi brutalmente abalado através do infortúnio com seu tio e a tragédia com K. De algum modo, o professor confessa, ainda antes de relatar propriamente suas experiências passadas ao jovem, que “por ser sensível demais e por não ter forças para suportar certas excitações” (p. 161) é que passou a viver todos os seus dias longe da sociedade e obrigações, recluso. Isto é, evitando participar do cosmos que o tornava indivíduo. Ainda assim, mesmo desvincilhado da sociedade, ele afirma que encontrou vontade para escrever a carta, uma vez que descumprir a promessa de revelar seu passado gerava uma sensação bastante desagradável.

¹⁷ Na carta-testamento do professor, as primeiras evidências disso no discurso direto são encontradas neste trecho após a descoberta que seu tio lhe roubou: “Outros parentes intervieram entre mim e meu tio. Eu não acreditava neles. E não só, até os hostilizava. No momento que percebi que meu tio me enganava, fiquei obcecado com a idéia de que os outros também o faziam. Se até meu tio, tão elogiado por meu pai, era assim, o que dizer dos outros? – Era aonde me levava a minha lógica” (p. 177)

Deste trecho da carta, podemos concluir que o professor é sensível demais em relação às demandas sociais e, por esse motivo, vive recluso. Ele nos apresenta, logo, traços contundentes de um Superego selvagem, intimidador, comum da melancolia. Nesse caso, viver em sociedade causaria a ele dores existenciais profundas, mas por falta de apoio e um passado trágico, não houve coragem. O termo “coragem” é muito significativo para o professor e seu estado mental, e por isso nos debruçaremos melhor nesse aspecto mais adiante.

É interessante como, além do senso de obrigação, outro motivo para que o professor escreva a carta-testamento ao jovem é servir como lições da vida. Fica evidente a relação paternalista:

Dentre milhões de japoneses que existem, somente a você gostaria de contar o meu passado. Porque você é sério. Porque você disse gostaria de adquirir lições vivas da própria vida, com seriedade.

Eu estou lhe lançando, então, sem reservas, sobre sua cabeça, as sombras escuras da vida. Mas não pode receá-las. Observe fixamente aquilo que é sombrio e busque nele o que for útil para você. Escuro para mim é escuro do ponto de vista da ética. Nasci com senso ético. Ou fui educado para ser ético. Meu pensamento ético pode ser bem diferente do ponto de vista dos jovens de hoje. Mas mesmo que esteja errado, é meu e intransferível. Não é uma roupa de aluguel que consegui provisoriamente para tapar buracos aqui e ali. Portanto, acho que isso seria de alguma utilidade para você, que está para desenvolver sua personalidade de agora em diante. (p. 162)

Além disso, neste trecho, o professor contrasta sua ética (e moral) com o ponto de vista dos “jovens de hoje”. Há explícita a ideia de que a ética dos tempos modernos, das novas gerações, é bem diferente da sua. Aqui, ele não chega a afirmar, contudo, que se trata de uma ética ainda mais duvidosa, embora haja vários momentos do seu relato no qual é visível que seu ponto de vista em relação à modernidade, aos novos tempos, é negativo.

Podemos afirmar que essa perspectiva negativa em relação ao moderno se deve às tradições que foram quebradas, a um ideal de indivíduo na sociedade que foi lascivamente destruído no íntimo do professor. Ao esmiuçar a palavra “tribalismo” e suas dimensões na obra *Coração*, Monzani (2013) recorre à Reiko Abe Austed no seu artigo sobre a fortuna sosekiana intitulado *The critical*

reception of Soseki's Kojin and Meian in Japan and the West, toma emprestado o conceito de Masao Miyoshi. Resumidamente, esse conte diz respeito às convenções sociais institucionalizadas, ao coletivo, a fim de preservar uma ordem dominante.

Monzani afirma que, diferente dos panoramas dos romances sosekianos, em *Coração* “temos o mundo das agregações familiares tribalistas posto, já de início, em convulsão” (p. 55). Para ilustrar isso, ele menciona no seu trabalho o estudo *The psychopatic self – Natsume Sôseki's Kokoro*, de Pollack.

A partir de uma citação do capítulo 23 da primeira parte (“*Seria como chegar à casa de um confucionista, tempos atrás, com ares de um cristão...*”), Pollack afirma que em *Kokoro*, das cinco relações fundamentais da boa sociedade confucionistas, quatro são minadas impiedosamente:

- a relação pai e filho, destruída pelo abandono do pai do jovem em seu leito de morte (Parte II, capítulo 18);
- a relação entre mulher e marido, abalada pela frieza de Sensei para com sua esposa;
- a relação entre irmão mais novo e mais velho, corroída quando o tio (irmão mais velho) de Sensei trai a promessa feita ao pai deste (irmão mais novo);
- a relação entre amigos, tematizada em sua ruína na terceira parte do romance, centrada em Sensei e K. (p. 56, grifos do autor)

Analogamente, é possível afirmar que o professor é o personagem mais acometido pela falta de uma boa sociedade confucionista pautada nas relações. Sem dúvidas, sua base coletiva é ruidosamente destruída durante sua formação como indivíduo.

De fato, todos os fatores mencionados pelo professor são palco para o desenvolvimento do seu estado melancólico. Porém, é preciso alguma compreensão da psicanálise se quisermos entender melhor o estado mental do professor. Além das características descritas por Freud sobre o indivíduo melancólico, como a abordagem psicanalítica poderia explicar o adoecimento do professor? As interpretações se encontram no discurso do próprio.

Como explicado brevemente no início deste trabalho, a melancolia surge quando a elaboração do trabalho do luto não tem sucesso. Reiterando, é

possível afirmar que seu surgimento se deve à intensa dificuldade do indivíduo em desprender-se de uma pessoa amada, ou “uma reação à (...) perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém e assim por diante.” (FREUD, 1915, p. 249)

O melancólico passa, então, a fazer autorrecriações legítimas, mas outras que são, na verdade, recriações contra um objeto de afeto e amor, que recai sobre si, sobre o próprio ego, incapaz de se desprender do morto. Segundo Freud, as autorrecriações derivam, além disso, dos prós e contras da disputa amorosa que levou à perda amorosa. No caso do professor, ele foi incapaz de deixar a tragédia com K no passado, e carregava essa figura dentro de si.

Os sentimentos conturbados que sentia pelo companheiro K na disputa amorosa reforçam a forte intensidade dos afetos e recriações sobre si mesmo após a perda de K, objeto de afeto e amor. Freud explica que, na melancolia, a libido livre não se deslocou para outro objeto, mas se retirou para o ego. Não encontrando uso qualquer, produziu uma identificação do ego com o objeto abandonado(r). A partir disso, a sombra do objeto cai sobre o ego, sendo assim é julgado pela instância crítica, o Superego.

Ironicamente, não são raros os trechos que o professor se utiliza do termo “sombra” para referir-se à influência de K sobre sua vida. De fato, K e sua permaneciam no seu coração, desprendido da sua existência, afinal estava introjetado no seu ego. É importante lembrar que esta identificação só é possível se feita sobre uma base narcísica. De todo modo, é como no prefácio de *Luto e Melancolia* da edição da Cosac Naif escrita por Marilene Carone, ela relembra processos do luto, semelhantes à melancolia: “A perda de um ser amado não é apenas perda do objeto, é também a perda do lugar que o sobrevivente ocupava junto ao morto. Lugar de amado, de amigo, de filho, de irmão.” (p. 14)

Podemos dizer que, através da carta-testamento, a amizade do professor com K é fundamental para sua existência. Isso porque K é a principal figura a se aproximar do professor após o roubo do tio, conquistando, enfim seu respeito.

Quiçá confiança, antes da disputa amorosa entre eles. O que se observa é que antes dessa, o professor reconquista parte da sua confiança nas pessoas através de K. Mesmo enganando a própria família, professor o defende, o protege, pois acha suas razões dignas, zelando pela amizade com o rapaz.

Eu sabia muito bem que ele [K] era mais ousado do que eu. Tinha a consciência de que a coragem dele também superava a minha. Mas por outro lado, por estranho que pareça, confiava nele. Embora ele tivesse engano por três anos sua família adotiva com relação às suas despesas escolares, minha confiança por ele não estava nem um pouco abalada. A ponto de, por causa disso, ter começado a confiar ainda mais nele. (p. 241)

Se nos atentarmos um pouco mais, K é o amigo corajoso que enfrenta as adversidades, mentindo para a própria família a fim de seguir os desejos do coração. É ele quem pretendia, inclusive, se declarar à moça deixando de lado suas crenças religiosas. Não seria absurdo pensar que o professor encontrava satisfação no relacionamento com K através da coragem que esse demonstrava. Abalado da maneira que estava, coragem era tudo o que o professor sentia precisar para seguir adiante. Era K quem reunia a coragem dentro de si.

Sem desconsiderar as perturbações com o passado do professor com o tio, após a morte de K, este último passou a representar no ego do professor o desvencilhamento dos relacionamentos confucionistas já mencionados, diante da vontade para a vida. As autorrecreminações dirigidas ao K seriam aquelas nas quais o professor discursa sobre seu egoísmo de forma genérica. De maneira extensiva, quando generaliza também sobre os tempos modernos.

Ainda segundo Carone em seu artigo “1985: luto e melancolia”, o doente sabe a perda que ocasionou sua melancolia, sabe quem perdeu, mas não sabe o que ele perdeu no objeto. Desse modo, revela que isso “nos levaria a relacionar a melancolia com uma perda de objeto que foi retirada da consciência, à diferença do luto, no qual nada do que diz respeito à perda é inconsciente.” (CARONE, 2016).

Em última análise, K passou a representar coragem. Ele “era um homem que tinha a ousadia e coragem suficientes para, uma vez decidido, ir avançando

adiante, por conta própria.” (p. 243) Por outro lado, não houve no professor “fluxo de sangue” que suportasse, enfim, as demandas sociais e coletivas da vida nem suas transformações.

REFERÊNCIAS

- ABRAHAM, K. "Breve estudo do desenvolvimento da libido visto à luz das perturbações mentais" (1924). In: *Teoria psicanalítica da libido: Sobre o caráter e o desenvolvimento da libido*. Rio de Janeiro: Imago, 1970.
- AUESTAD, Reiko Abe. "The critical reception of Soseki's Kojin and Meian in Japan and the West" in the *Journal of the association of teachers of Japanese*, vol. 27, número. 2. Boulder: The association of teachers of Japanese, 1993.
- BARTHES, R. "Por uma teoria da leitura". In: *Inéditos vol. 1 – teoria*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes)
- CARONE, Marilene; FREUD, Sigmund. "1985: luto e melancolia". In: J. psicanal., São Paulo, v.49, n.90, p.207-224, jun. 2016.
- FREUD, S. *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1907 [1906]). In: "Gradiva de Jensen e outros trabalhos" (1906-1908). Rio de Janeiro, 2006. p. 15-87. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud)
- _____. *Escritores criativos e devaneio* (1908 [1907]). Rio de Janeiro: Imago, 2006. p. 133-135. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud)
- _____. "Luto e melancolia" (1917 [1915]). In: *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos* (1914-1916). Rio de Janeiro: Imago, 2006. p. 245-263. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud)
- FREUD, S. *Luto e melancolia* (2012). 1 ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- ISER, W. *O fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária* (1991). 2 ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- LISPECTOR, C. *A paixão segundo G.H.* (1964). 3 ed. Rio de Janeiro: Sabiá, 1972.
- SOSEKI, N. *Coração* (1914). São Paulo: Globo, 2008.
- M.A, Tadao Kunitomo; *Japanese Literature since 1868*. Tokyo: The Hokuseido Press, 1938.
- MENDLOWICZ, E. "O luto e seus destinos". *Ágora*. Rio de Janeiro, vol. 3 n. 2. p. 87-96. jul./dez. 2000.
- MIYOSHI, Masao. *Accomplices of silence: The modern Japanese novel*. Los Angeles: University of California Press Berkeley, 1974.

- MONZANI, João Marcelo Amaral Reimão. *Uma abordagem do romance Kokoro de Natsume Sôseki*. 2011. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.
- PAIXÃO, F. *O que é poesia*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- ROCHA, J. C. (org.) *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.
- SEGAL, H. *Sonho, fantasia e arte* (1991). Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- SOSEKI, N. *Theory of Literature and Other Critical Writings*. New York: Columbia University Press, 2009.
- TODOROV, T. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.
- UEDA, Makoto; *Modern Japanese Writers and the nature of literature*. Stanford, California: Stanford University Press, 1976.
- UNGAR, V. “Imaginação, fantasia e jogo”. In: *Psicanálise – Revista da SBP de PA*. vol. 4 n. 2. p. 459-478, 2002.
- YOSHIE, Okazaki. *Japanese Literature in the Meiji Era*. Tokyo: Ôbunsha, 1955.